زلال زمزمه‌ی جاری در موسیقی درونی شعر شفیعی کدکنی

افاق از چراغ صدای تو روشن است خاموشی‌ات مباد که فریاد میهنی

عزت‌الله فولادوند

■ پیش از پرداختن به موضوع اصلی این نوشته باید گفت موسیقی، جان‌مایه و جوهر اصلی شعر به‌شمار می‌آید؛ زیرا گروهی را عقیده بر این است که رسالت اصلی و هدف غایی شعر نزدیک‌شدن است به موسیقی محض و نه چیز دیگر و با توجه به این‌که خمیر مایه و مادهٔ‌المواد ساختار اصلی شعر کلمه است؛ و کلمه ترکیبی‌ست فراهم آمده از صوت؛ و صوت «ارتعاشی‌ست که در اجسام حاصل می‌شود و از آن‌ها به هوا منتقل می‌گردد. و از جنبه‌ی فیزیولوژی، احساسی‌ست که از رسیدن این ارتعاشات به پرده‌ی گوش و از آن‌جا به مراکز سمعی نخاع، در ذهن پدید می آید.»[1] و از چشمه‌ی ذهن پس از گذار از معبر پر پیچ و خم دستگاه گویایی بر زبان جاری می‌شود. آن‌گاه، حرفی از حروف وضعی، می‌شود از نشانه و نماد خطی و لفظی آن واحد صوتی و از به‌هم پیوستن این واحد صوتی با هجایی، واژه با بار معنایی ویژه به‌وجود می‌آید، و شاعر با ذهنی مالامال از این واژه‌ها، در لحظات تنهایی و بی‌قراری و هیجان آشوب روحی، با برون‌افکنی آهنگین آن‌ها به‌صورتی کاملاً متناسب و مرتبط از نظر حرکات، سکنات، تعداد، وحدت اجزا و وقوع در زمان، به خلق پدیده‌یی توفیق می‌یابد که نوامان وزن است و شعر.

از این مقدمه دو نتیجه به دست می آید:

۱- شعر را ماهیتی‌ست موسیقایی

۲- آرزوی گفتن شعر بی‌استعانت از کلمه و لفظ نباید آرزویی نادرست به‌حساب آید؛ همان‌طور که شفیعی کدکنی از برآورده شدن چنین آرزویی سخن گفته است

خوشا پرنده که بی‌واژه شعر می‌گوید
گذر به‌سوی تو کردن ز کوچه‌ی کلمات
به راستی که چه سعید است و مایه‌ی آفات[2]

بنابراین کلام بدون امتزاج و درآمیختن طبیعی با آهنگ و موسیقی به شعریت نمی‌رسد، و در حدّ نثر ادبی باقی می‌ماند.

اگر برخی شطحیات صوفیانه و پاره‌یی از کارهای سپید احمد شاملو را - که تمهیدات بسیار و شگردهای ظریف دیگر کمبود وزن‌شان را جبران کرده است - نادیده انگاریم؛ در قلمرو زبان و ادب فارسی کسی را نمی‌شناسیم که بی‌بهره از تاثیر مخیّل وزن عروضی و نیمایی به شعری دست یافته باشد، مقبول اکثریّت اهل نقد و نظر.

وزن و موسیقی چنان با سرشت و ذات شعر درآمیخته است که جداشدنش از کالبد واژه‌های نشسته در محور افقی و عمودی خیال به مرگ حتمی شعر می‌انجامد، اگر بتوان رنگی را از رشته‌های به‌هم تنیده‌ی رنگین‌کمان دور کرد، جدایی موسیقی و کلام نیز تصوّر کردنی خواهد بود.

با این همه خواجه نصیر توسی در تعریف وزن می‌فرمایند: «... هیاتی‌ست تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیات لذتی مخصوص یابد که آن را در این موضع ذوق خوانند. و موضوع آن حرکات و سکنات اگر حروف باشد آن‌را شعر خوانند.»[3]

از معاصران، استاد تقی پورنامداریان منتقد توانا و پژوهنده‌ی خردمند که خاستگاه هنر را «حیات نفسانی انسان» می‌داند، نه حیات مادی و کارآوای گروه‌های سخت‌کوش و رنج‌دیده‌ی آدمیان در پی چیرگی بر طبیعت به نفع زندگی؛ در کتاب بسیار ارجمند: سفر در مه در توصیف موسیقی شعر می‌نویسد: «موسیقی که وسیله‌ی بیان آن صوت است، قادر است بی‌واسطه‌ی هر کلام و بیانی که واجد مفهوم و معنایی باشد، در ما حالات عاطفی گوناگون و البته عکس‌العمل‌های مادی و جسمانی متناسب با آن را به‌وجود بیاورد، با در نظر گرفتن ارتباطی که عاطفه با صوت، صوت با موسیقی و موسیقی با عاطفه دارد، می‌توان گفت که اگر قدرت موسیقی را در بیان و انتقال عواطف با قدرت کلام -که وسیله‌ی بیان عواطف و اندیشه‌های ناشی از آن در شعر است - همراه کنیم قدمی موثر در جهت مقصود هنر برداشته‌ایم.»[4]

او افزون بر وزن عروضی و نیمایی هر تدبیر، تمهید و وسیله‌یی را که در مسیر موزونیّت و آهنگین‌شدن کلام و دورکردن آن از منطق نثر به‌کار گرفته شود، در شمار موسیقی شعر می‌داند[5] که از آن جمله‌اند: تقابل، تضاد، مراعات نظیر، جناس و دیگر تناسب‌های لفظی، معنایی و هم‌خوانی مصوت‌ها و صامت‌ها.

دکتر شفیعی کدکنی تعریف زنده‌یاد استاد پرویز خانلری را مبتنی بر این‌که: «وزن نوعی تناسب است، تناسب کیفیتی‌ست حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شد آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد وزن می‌خوانند.»[6] بهترین تعریف وزن می‌شناسد، خود با عنایت به آن و در نظر گرفتن عقیده‌ی والتر آلن، توجه می‌دهد که وزن از تکرار تناسب آهنگ‌های تعبیه‌شده در شعر به‌وجود می‌آید و تاکید می‌کند که هر چه این تناسب‌ها بیش‌تر باشد دل‌پذیری وزن محسوس‌تر خواهد بود. او برای وزن و موسیقی منشأ و خاستگاه یگانه‌یی را نمی‌پذیرد، چرا که:

«باید گفته شود احساس وزن و منشأ این احساس در میان ملل مختلف ممکن

است سرچشمه‌های گوناگون داشته باشد؛ چنان‌که کلمان هوار، منشأ وزن شعر عربی را آهنگ پای شتران که در صحرا گام می‌زنند، می‌داند.»[۷]

استاد شفیعی در کتاب معروف و مفصل خود **موسیقی شعر** به‌صورتی بنیادین و علمی به موضوع وزن و موسیقی و آهنگ می‌پردازد و «میزان توفیق و ماندگاری شعر را به میزان بهره‌مندی از موسیقی و تناسب‌ها و ترکیب‌ها» توصیف می‌کند.

به نظر او: «مجموعه‌ی عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخّص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید و این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و...»[۷]

داریوش آشوری که با ذهن و زبانی آمیخته به فلسفه و هنر و نثری شعرگونه به نقد می‌پردازد، گمان می‌رود وزن را موسیقی نهفته‌ی در کلمات تصوّر می‌کند که از ممزوج‌شدن و درهم‌جوشیدن واژه‌ها با یک‌دیگر در فضای شعر عرض وجود می‌کند، نه چیزی افزوده و عرض اندیشه و کلام. از این روی به عقیده‌ی او: «شاعران حقیقت آهنگین چیزها را باز می‌گویند.»[۸]

او برخلاف نظر آنان که وزن را مانع و مزاحم تولد شعر دانسته، و این پری - و هم‌زاد تن هر ترنم و لطافت و ساز و آواز و طرب را، عریان و بی‌بهره از جوهر ذاتی خود - آهنگ و نغمگی - به موجودی علیل و عجیب‌الخلقه مسخ کرده اند؛ در ضرورت و ارج و اهمیت وزن تا بدان‌جا پیش می‌رود که می‌گوید: «موسیقی زبان، پاره‌یی جدایی‌ناپذیر از شعر است و پیوند ذاتی با آن دارد، از این‌رو، بسیاری از شاعران غایت شعر را نزدیک‌شدن به موسیقی شمرده‌اند، زیرا، زبانِ نابِ آهنگ‌هاست؛ تپش و تنش و وزش سازها، در جهت آفریدن هماهنگ‌ترین ریتم‌ها...»[۹]

و سرانجام نیما، طراح مبتکر و نواندیش شعر مترقی امروز که شعر بی‌وزن و قافیه را به قدما منتسب می‌کند، به موسیقی شعر چنین می‌نگرد: «وزن که طنین و آهنگ یک مطلب معیّن است - در بین مطالب یک موضوع - فقط به توسط «هارمونی» به‌دست می‌آید؛ این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته‌جمعی و به‌طور مشترک وزن را تولید کنند...»[۱۰]

پس از این مرور کوتاه در چند و چون وزن، جا دارد که بگوییم: شفیعی به گواهی طومار پُربار و دراز دامنِ تحقیق و انتقاد و تالیف و اشراف کم‌نظیر بر ادب و فرهنگ هزار ساله‌ی زبان پارسی و علم و آگاهی لازم از دست آورد علومی چون زبان‌شناسی و نقد شعر به شیوه‌ی منتقدان غرب، بهره‌مند از تجربه‌ها و آموزه‌های انبوه هنری، شعرش را به لحاظ جهان‌شناسی و ساختار شکیل بویژه در بعد موسیقی و تغنّی - مهم‌ترین رکن اساسی شعر - متناسب و موزون و متعادل، استغنا و انسجام خاص بخشیده است.

اگر روزی منتقدی دور از پیش‌داوری، از سر انصاف و بی‌نظری، موسیقی شعر نیمایی معاصران را بخواهد مورد نقد و بررسی قرار دهد بی‌گمان طنین صدای ملایم و خوش‌آهنگ ساز شعر شفیعی، رساتر و جان‌آشناتر از نغمه‌ی ساز دیگران، با اوزان و الحان و ضرب‌آهنگ‌های گوناگون او را تحت تاثیر عاطفی و تامل هنری قرار خواهد داد.

لحظه‌ی ناب سرودن

اینک آن لحظه‌ی موعود
در آن سوی مه و دود
لحظه‌ی آبی بی‌ابر و عبور از
مرز هر زحمت و زاید
رو به آرامش سنجیده‌ی سنجاب
بر آن ساقه‌ی سنجد
لحظه‌یی در تپش خاطره‌ها بال گشودن
خیره در خامشیِ هامش مهتاب نشستن
وز همه، تا همه یک‌باره گسستن
بر لب عمر نشستن، گذر جوی ندیدن
لحظه‌ی خویشتن از خویش زدودن
لحظه‌ی ناب سرودن[۱۱]

این شعر شوخ و شنگ و شاداب سبک روح با افاعیل سرخوش رقصان که هیچ سطر و مصراعش از زمزمه و طنطنه‌ی دف و چنگ و تار و تنبور حروف و هجاها خالی نمانده است، موسیقی بیرونی‌اش را ساز پرگوی فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن... رهبری می‌کند؛ و مصوت‌های بلند «آ، او، ای» و صامت‌های «ب، ز، س، ش و خ» موزیک درونی آن را و به همراه این دو گروه آوایی، صدای پُرطنین قوافی: «موعود، دود، گشودن، نشستن، گسستن، ندیدن، زدودن و سرودن» که هدایت موسیقی بم کناری را به عهده گرفته‌اند، دست در دست و نغمه و نوا به‌هم درتنیده، تار و پود ابریشم نرم و لرزان «لحظه‌ی ناب سرودن» را به تغنّی و ترنم و طرب مدام درآورده اند. با این توضیح که به تحقیق دقیق و عالمانه‌ی زنده‌یاد استاد پرویز خانلری، از نظر واج‌شناسی «ب»، در سطر: «لحظه‌ی آبی بی‌ابر و عبور از» حرفی‌ست انسدادی - لبی آوایی[۱۲] که به هنگام ادا، تارآواها را می‌لرزاند و تولید طنین می‌کند.

صامت «ز» در مصرع: «مرز هر زحمت و زاید» حرفی‌ست انقباضی، دندانی، آوایی، که مانند حروف: «خ، س، و، ش» ایجاد و ادای‌شان در دستگاه صوتی، بستگی دارد به «حبس غیرتام»، و تنگ‌شدن و انقباض مسیر خروج، با افزایش فشار هوا و ساییده شدن آن هوا به کناره‌های تنگ معبر آوایی.[۱۳]

بنابراین «س» در واژه‌های متناسب و هم‌خوان: «سنجد، سنجیده، سنجاب، ساقه، نشستن و گسستن» که در گروه صامت «انقباضی، دندانی و بی‌آوا» قرار دارد، تکرارش در جزء نخست چهار کلمه و بخش درونی دو مصدر نشستن و گسستن، کیفیتی خوش‌آیند به شعر بخشیده است.

تکرار «خ» بر سر دو واژه‌ی«خیره و خامشی» آن هم با دو مصوت بلند و پرکشش «ای و، آ» به‌دنبال، در رسایی نغمات گروه آوایی بی‌تاثیر نیست.

اثر صدای کشیده‌ی صامت: «ش» که حرفی‌ست انقباضی - پیش‌کامی[۱۴] در سطر: «خیره در خامشی‌هامش مهتاب نشستن» نیاز

به توضیح ندارد.

شعر شفیعی، هم‌چنان که گذشت به سبب احاطه و مهارت بی‌چون و چرا بر عروض کلاسیک و نیمایی و مطالعه‌ی آثار عربی، اروپایی و درک و دریافتی خنیاگرانه از آهنگ و وزن نهفته و بالقوه‌ی کلمات زبان فارسی و استغنای واژگانی، و کثرت و تنوع اوزان و الحان مورد استفاده، شعری‌ست قابل توجه و تامل.

او هم‌چون مهدی اخوان ثالث شاعر شوریده‌ی روزگارمان، در کاربرد وزن و کوتاه و بلندی مصراع‌ها و نشاندن قافیه‌ها در جای مناسب و پایان مطلب و دیگر شگردها به باید و نبایدهای نیمایی وفادار مانده است:

- صبح آمده است، برخیز
(بانگ خروس گوید)
- وین خواب و خستگی را
در شطّ شب رها کن.

مستان نیم‌شب را / رندانِ تشنه‌لب را / بار دگر به فریاد / در کوچه‌ها صدا کن.

- خواب دریچه‌ها را با نعره‌ی سنگ بشکن.
بار دگر به شادی
دروازه‌های شب را، رو بر سپیده وا کن...[15]

سخن گفتن از موسیقی بیرونی - وزن عروضی و نیمایی - و موسیقی کناری - قافیه و ردیف - در آثار شعری دکتر شفیعی به توضیح واضحات می‌ماند، از این رو از کنار آن دو می‌گذریم و می‌کوشیم دقایقی را که به موسیقی داخلی شعر او مربوط می‌شود به همراه مثال و مصداق گزارش کنیم.

استاد شفیعی خود موسیقی درونی را بدین‌گونه تعریف می‌کند: «مجموعه‌ی تناسب‌هایی ست که میان صامت‌ها و مصوت‌های کلمات یک شعر، ممکن است وجود داشته باشد.»[16]

این نوع آوا و آهنگ پُرطنین و مرتعش، دانسته یا ندانسته و غیرارادی از آغاز ادب در شعر فارسی وجود داشته و در روزگار ما با توجه بیش‌تر شاعران به کمال نزدیک شده است. رودکی - پدر شعر دری - در مطلع بسیار معروف خود، دو مصوت بلند و ممتد «او، ای» در نهایت تناسب و لطف و ظرافت به کار گرفته است: بدان‌گونه که در ادای مصوت پرکشش «او» لب‌ها به حالت بوسیدن و مکیدن و به درون نفس کشیدن، دایره‌وار جمع می‌شوند: «بویِ جویِ مولیان آید همی.»

و در مصراع دوم به هنگام تلفظ پُرطنین و رهای مصوت «آ» انگار لب‌ها و دهان سیراب و کام‌یافته و خرسند باز می‌مانند و به آسودگی نفس می‌کشند: «یاد یار مهربان آید همی»[17]

و در این بیت خداوندگار **شاهنامه**، فردوسی سترگ: «ستون کرد چپ را و خم کرد راست / خروش از دل چرخ چاچی بخاست»[18]

پُر از هیبت و سطوت که به سر پنجه و بازوی رستم لشکرشکن در بند، بند کمان جنگی سال‌خورد کارزارها دیده، فریادی مهیب درپیچیده است که نعره‌ی کوس نبرد را به‌یاد می‌آورد و با زیر و بم و فراز و فرود صدایش مصرع دوم را به طبیعت موسیقی نزدیک می‌کند.

در برانگیختن این فریاد هولناک که با سایش و فرسایش بسیار، به خشم و خروشی پهلوانی و حماسی تبدیل می‌شود؛ دو صامت «خ و چ»، نقش اصلی دارند.

با این توضیح که صامت «خ» هم‌چنان که به نقل از دکتر خانلری نوشته شد، به‌هنگام خروج از معبر ویژه‌ی صوتی خود، با تنگی گذرگاه و فشار و ساییده شدن هوا به جداره‌ی تنگ دستگاه گویایی[19] روبه‌روست، چندان‌که تلفظ و ادایش به صدای شکستن و خفگی و سختی تنفس بی‌شباهت نیست. شاید به همین دلیل استاد این حروف را در گروه حروف انقباضی - ملازی - بی‌آوا قرار می‌دهد.

حرف «چ» که با سه بار تکرار، طنین کوبنده‌تری تولید کرده است، صامت مرکبی‌ست که جزء اولش انسدادی است و جزء دومش انقباضی و تلفظ امروزی آن صدایی‌ست بین صدای «ش» و «ت»[20] که در این صورت با صدای انفجاری و توفانی خود، به مهابت و صلابت بیت در افزوده است.

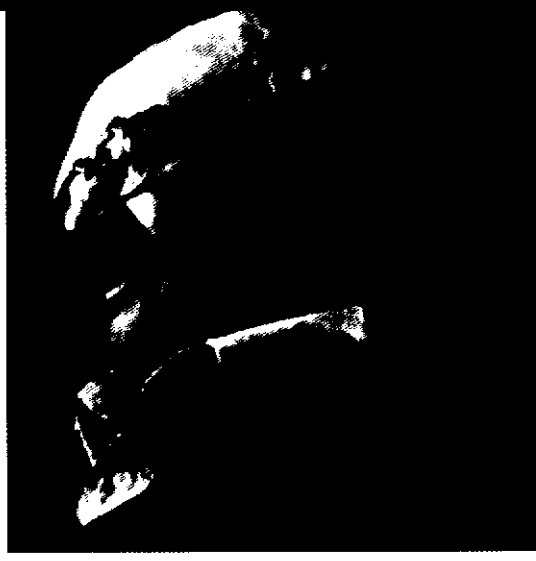
غزل رندانه و لایه‌لایه و چند بعدی حافظ ک تلفیق و ترکیبی‌ست از شعر، موسیقی، نقاشی و معماری، آمیزه‌یی از عشق و جمال و جوانی و آیتی از بهار و باغ و بهشت و معجونی از سکر شراب، شوریدگی و دل‌ربایی، همه‌ی انواع موسیقی کلام را در اوج لطف، ظرافت و رقّت و گیرایی از آن خود کرده است. چنان‌که می‌توان از نوای گروه‌های موسیقایی و «خوشه‌های آوایی» آن مثل‌های بی‌مثال نقل کرد که در این مقام به نمونه‌ی زیر بسنده

می‌شود:

دلم رمیده‌ی لولی‌وشی‌ست شورانگیز
دروغ وعده و قتّال وضع و رنگ‌آمیز
فدای پیرهن چاک ماهرویان باد
هزار جامه‌ی تقوی و خرقه‌ی پرهیز
خیال خال تو با خود به‌خاک خواهم برد
که تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز
فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی
بخواه جام و گلابی به‌خاک آدم‌ریز
پیاله بر کفنم بند تا سحرگه حشر
به می ز دل ببرم هول روز رستاخیز
فقیر و خسته به درگاهت آمدم رحمی...[21]

در این شعرِ ترِ حافظ شیرین سخن خوش‌لهجه، گروه آوایی بحر مجتث مثمن مقصور، متشکل از سازهای «مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن فعلان» با لحنی سنگین و سوگوار و حسرت‌آلود و با حفظ موقعیّت موسیقی بیرونی تا به پایان غزل به ترنم و نغمه‌پردازی ادامه می‌دهند، در حالی‌که موزیک کناری - قافیه - که ضربه و زنگ و نقطه‌ی پایانی بیت‌هاست مرکب از هجای بلند «ای»، و صامت دندانی - آوایی «ز»[22] برای تقویت و افزایش صدا، نخست به هم‌خوانی و درآمیختن با گروه موسیقایی بیرونی می‌شتابد. اما به ناگاه خاموش می‌شود و مثل ساحل و لنگرگاه، راه گذر بر امواج اصوات می‌بندد و به سکوت فرا می‌خواند تا به آغاز بیت بعد برگردند و با این ترنّم و توقف تا به آخر کار، ساز و سرود خود از سر گیرند و ادامه دهند.

در رهگذر و مسیر حرکت آهنگین این غزل هشت بیتی که جویباری زلال و مترنم و معطّر را



می‌ماند به لحاظ خوانش روان که موسیقی حاصل آن است، یک سکته، ثقل، لکنت و کندی که موجب ناهماهنگی و دست‌انداز و درشتی و تنافر صوتی شود، وجود ندارد: «دلم رمیده‌ی لولی‌وشی‌ست شورانگیز» البته این لکنت و لنگی و درشتناکی بیش‌تر زمانی روی می‌دهد که آخرین حرف واژه‌یی با نخستین حرف کلمه‌یی که به دنبالش آمده است، یا هم‌مخرجند، مثل تکه تک‌حروف یا قریب‌المخرج مانند: «م و ن»، «ت و د»، «ب و پ»، «ز، ذ، ظ، ض» - البته در تلفظ امروزی فارسی‌زبانان - که صعوبت و سختی تلفظ را در پی خواهند داشت، هم‌چنان که در مصرع: «همان ناصرم من که خالی نبود»، از ناصرخسرو، تلاقی «ن»، «م» مکرر و در مصرع: «دود تیره ز چوب تر باشد» از سنایی، برخورد: «د» و «ت» و در این مصرع از مسعود سعد سلمان: «بهای روی تو از زلف تو فزون گشت است»، در پی آمدن «ز» در واژه‌ی «از و زلف»، علاوه بر ناخوشایندی صدا، تلفظ حروف پایان و آغاز، واژه‌ها را با ثقل و دست‌انداز روبه‌رو کرده است.

به سبب موسیقی درونی که به تناسب و تکرار و موانست و هم‌خوانی حروف صامت و مجموعه‌های آوایی مصوت‌ها برون می‌تراود، این شعر تالاری‌ست باشکوه، غرق نوا و نغمه و آهنگ متناسب و متجانس.

از یک طرف صامت «خ» با هفت بار تکرار آن هم در آغاز واژه‌هایی همسایه و همگن، به یاری مصوت بلند، اما غمگین «آ» به قامت یک «آه» سوزناک بر گور آرزوی خاک شده‌ی شاعر زار می‌نالد و با خراش صدای گرفته و خفه‌اش اندوهی جان‌کاه به سراسر بیت می‌پراکند:

خیال خال تو با خود به‌خاک خواهم برد
تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز

و از سوی دیگر فریاد حزن‌آلود مصوت‌های بلند: «آ»، «او»، «ای» به‌طور مستمر از سراسر ساختار یکپارچه‌ی شعر به گوش می‌رسد و قدرت تاثیر و القا آن را می‌افزاید.

صدای ساز این رامشگران خوش‌خوان را در ابیات و مصرع‌های زیرین:

دلم رمیده‌ی... فدای پیرهن چاک...
خیال خال تو... بخواه جام و گلابی... و...

به‌خوبی می‌شود حس کرد و از موسیقی ملایم‌شان لذت‌ها برد.

در میان معاصران، احمد شاملو که شعرش از کمبود عمدی عنصر خلاق و کارساز وزن به شدت رنج می‌برد و می‌رفت که به نثری نحیف و تکیده و بیمارگون تبدیل شود؛ برای جبران این نقیصه‌ی بزرگ و نجات آثار خود از مرگ و فراموشی حتمی، هوشمندانه و سنجیده به کاربرد متناسب و به‌موقع صامت‌ها و مصوت‌ها و واژه‌ها و هجاهای موزون و دیگر شگردها و لطایف الحیل کلامی و آهنگین دست یازید و خلاء ناشی از غیبت وزن عروضی و نیمایی را از میان برداشت و شعرش را تا مرز خلود و جاودانگی ارتقا داد.

با نقل دو نمونه‌ی زیر در بازنمودن قدرت القایی موسیقی کلام شاملو، به شواهد و مثال‌های دیگر نیازی نخواهد بود:

رود

خویشتن را به سرّ تقدیر سپردن / و با هر سنگ‌ریزه / رازی به نارضایی گفتن / زمزمه‌ی رود چه شیرین است[۲۳]

گذار نرم‌پوی رودخانه‌ی شوخ، از صدای انقباضی - آوایی حروف دندانی: «ز، و، ض» خوش‌بوی و تازه‌روی به خوبی حس می‌شود. و فراز و فرود و پست و بلند موج‌ها و چین و شکن گیسوان او را، رهایی مصوت‌های کشیده‌ی «آ» و «ای» در واژه‌های «ریزه»، «رازی» و «نارضایی» به تماشا می‌گذارند و زمزمه‌ی شیرین دل‌تنگی‌اش را با ساحل و صدف نجوا خواهند کرد.

در سطر با طراوت:

... گیسوی خیس او، خزه‌بو، چون خزه به‌هم...[۲۴]

هجاهای کشیده و باز: «گی»، «سو»، «خی»، «او» و «بو» در تناسب و الفت و هم‌خوانی کامل با واج‌های بی‌صدای «خ، س و ز» هم‌چنین قریب‌المخرج بودن «ز و س» و تلفظ مکررشان بی‌وقفه و درنگ، آن هم در آمیزه و تلفیقی بس موزون و پرطنین، انگار طیفی از نغمه‌های برون تراویده از حفره و لبان ظریف دخترکان ابریشمین آوای: «گیسو، خیس، خزه» به فضای گل‌بوی «شعر ماهی» منتشر کرده‌اند و حال و هوایی خیال‌انگیز بخشیده‌اند.

اما شفیعی کدکنی چنان‌که مکرر گفته شد به‌دلیل مطالعات مستمر در شعر کهن فارسی و بسیاری دلایل دیگر یا بیش از دیگر همگنان معاصر به کار بستِ آهنگ اوزان و جنبه‌های موسیقایی کلام توجه دارد؛ چندان که شعر او بدین لحاظ و هم از منظر استغراق و تنفس در طبیعت رنگین و بالنده، و حضور این همه سبزه، درخته باغ، بهار و چشم اندازهای هوش‌ربا و پرواز و آواز فوج فوج پرندگان خوش‌آوا، سرشتی بهار آیین به خود می‌گیرد که بیشه و جنگل بامدادان خیال آفریده‌اش را حنجره‌ی گرم سار، سیره، قمری، قناری حروف و اصوات، از چه چهه زمزمه و نجوا، سرشار شور و شادی کرده‌اند. اگر شعر نیما رودخانه‌یی را می‌ماند که از هر جایش می‌شود به دل‌خواه آب برداشت، شعر شفیعی از منظر آوایی و تغنی به باغی شباهت دارد که از هر سطر و مصرع شاخسارانش پرندگان اصوات ترانه‌ی طرب سر داده‌اند.

جز دو دفتر **زمزمه‌ها** و **شب‌خوانی** که محصول تجربه‌های نخستین شاعری‌ست، کمتر می‌توان به شعری از شفیعی برخورد که از کیفیت موسیقی درونی بی‌بهره مانده باشد.

مرور مصرع‌ها و سطور زیرین موید این مدعاست:

با ابرها شکایت لب‌ها و صبرها با صبرها حکایت بی‌آب ابرها[۲۵]

تلفظ متناوب حرف «ب»

هر مصرعت عصاره‌ی اعصاروای شگفت[۲۶]

آوای مکرر «ص»

وقتی کهن کلاه کمین را / کنّاس شهر[۲۷]

حضور «ک»

در شیونی که: «آی! یگانه زندیق زندگار زمانه»

صدای پُرزنگ «ز»

عصری که مرغ صاعقه را نیز

داروغه و دروغ درایان / می‌خواهند در قاب و در قفس[۲۸]

وجود: «د» و غ و ق «ا» و «او»

و از هجوم شوم شن‌های شناور بر لب برکه...[۲۹]

حضور «ش و دی و دو»

چه دیر و دور و دریغا!...[۳۰]

کسی حریف طنین تباه طبلش نیست.[۳۱]

و صدای «ط» و «ت»

در سطور بالا آهنگ و موسیقی شعر را طراوت و گیرایی بسیار داده‌اند.

و اما: پاییز

فوجی از فاجعه / انبوهی از اندوه / چو کوه / با علم‌هایی / با بال کلاغان / در باد.[۳۲]

در ساخت و پرداخت این شعر بسیار کوتاه موزون و موجز که آهنگ سوگوار درونی‌اش را گروهی از هجاهای کشیده و رهای «فو»، «فا»، «بو»، «هی»، «دوه» و «کوه»... مرکب از یک صامت و یک مصوت بلند برانگیخته‌اند حرف: «ف» به دلیل فشردن دندان‌های بالا بر لب پایین و صدای سایش هوا به هنگام ادا که انگار دارد افسوس سر می‌دهد و صامت «ج» به واسطه‌ی سختی تلفظ انسدادی، شاید در مطلع کلام مویه و شیون و زیر و بم فریاد و غمگین‌شان در اعلام مصیبت و تهییج گروه مرثیه‌سرای پاییزی نقش برجسته‌تری داشته باشند.

صدای ممتد و زنجیروار صامت دندانی - آوایی «ز» پیچیده در همه‌ی حروف و واژه‌های این بیت نیاز به توضیح ندارد:

فسونی که چون دست موسی درخشد

درین زمره‌ی ظلم و زنگار و ظلمت[۳۳]

و در این سطر درخشان:

مرجان و موج و ماهی در میغ و آفتاب[۳۴]

هم نخل و هم کویر و هم سراب بدون آن‌که شائبه‌ی تعمد و تصنعی در کار باشد، هارمونی ساز و آواز همه‌ی واژه‌ها و هجاها، صامت و مصوت‌ها، سبک روحی و دل‌نوازی خاص ایجاد کرده است.

تکرار صامت «م» - که حرفی‌ست لبی - خیشومی،[۳۵] آن هم در مقام نخستین حرف چهار کلمه‌یی «مرجان»، «موج»، «ماهی» و «میغ» و حضور به‌موقع «ج» در ترکیب دو واژه‌ی «مرجان» و «موج» و برتر از همه‌ی این‌ها، آهنگ پُرطنین سه مصوت بلند: «آ، او، ای» در ساختمان کل کلمات حامل معنی و مفهوم و پیام، تاثیر موسیقایی، بار عاطفی شعر را چندین برابر افزایش داده‌اند.

از موضوع موسیقی دل‌نشین داخلی شعر که بگذریم، به جهت موسیقی معنوی، صنعت مراعات نظیری کم‌نظیر در این مصرع وجود دارد که بدون ذکر لطائف و طرفه‌کاری‌های نهفته‌ی در آن نیمی از حلاوت و لذت شاعرانه‌ی آن ناچشیده و ناشنیده می‌ماند.

رشته‌ی پیوند و مقارنه و هم‌نشینی فرزندان چهارگانه‌ی «مرجان، موج، ماهی و میغ» گره می‌خورد با سرنوشت مادرشان دریا که عمری دارد به درازای ابد و ازل، آفتاب، عاشق جان سوخته‌ی دریاست هر بامداد تا چشم می‌گشاید به دیدار معشوق می‌شتابد، روی خویش در آیینه‌ی جمال او می‌بیند و در زلالش تن می‌شوید، فرزند این دیدار درآمیختن ابر است - میغ - که از پس هر هجرت و سفر، پیوند عاشقانه‌ی مادر، او را به آغوش دریا بازمی‌گرداند. این ارتباط و پیوند ناگسستنی به انسجام و استواری و تجانس و وحدتی حیرت‌آور منتهی شده است که می‌تواند نمونه‌یی جامع باشد در ایجاد ساخت اندام‌وار آثار هنری.

شفیعی تصور می‌رود به سائقه‌ی آگاهی و ادراک عمیق و دقیقی که از جمال‌شناسی شعر خود به ویژه از بُعد موسیقایی آن داشته و دارد. عنوان بلور آوای: «آیینه‌یی برای صداها» را برای نامیدن یکی از دو مجموعه‌ی بزرگ شعر خود برگزیده باشد.

عنوانی که حکایت می‌کند از نهایت ذوق و سلیقه‌ی شاعری او.

این عنوان پارادوکسی، تناقض‌نما، تصویری‌ست زیبا، مرکب از دو جزء کاملاً متفاوت و متابین و بیگانه با یک‌دیگر.

جزء اول آن، آیینه کارش گرفتن و نشان‌دادن عکس و نقش و اثر همه‌ی پدیده‌های قابل رویتی‌ست که پیش روی آن قرار می‌گیرند و تشخیص و شناسایی‌شان به دستگاه بینایی مربوط می شود و جزء دومش - صدا - موضوعی‌ست مرتبط و مخصوص نیروی شنوایی.

بین این دو که هر یک صورت دگرگون‌شده‌یی از «ماده» محسوب می‌شوند، در شکل ظاهر هیچ تجانس و سنخیت و سازشی وجود ندارد، تصویر از مقوله‌ی دیداری‌ست و صدا مربوط به نظام شنوایی.

حال آن‌که قدرت اندیشه و خیال شاعر از این دو پدیده‌ی ناهمگن و کاملاً بیگانه و متفاوت ترکیب و تصویری خلق کرده است؛ دور از هر ناسازگاری و تضاد و تباین، اما سخت ملازم و متناسب و مألوف و دوست‌داشتنی که سطح و رویه‌ی زلال بیرونی آن نقش‌پذیر هر چیزی‌ست که شاعر در برابرش قرار می‌دهد و فضای درونی‌اش که حجمی‌ست: «از تهی سرشار» آوا و اصوات همه‌ی واژه‌ها را که به تعبیری «ممسوحات آدمیانند»[۳۶] همراه فریاد درد و خنده‌ی شور و شعف انسان و حیوان و رعشه‌ی رنج ناشی از ضرب و زخم بر پیکر نبات و جماد را به هیات پژواکی پُرطنین و ممتد درون خویش می‌گنجاند و با نگاه هر مخاطب جویا به گوش آدم و عالم می‌رساند:

آیینه‌یی شدم، / آیینه‌یی برای صداها / فریاد آذرخش و گل سرخ / و شیهه‌ی شهابی تندر / در من / به رنگ همهمه جاری‌ست.

آیینه‌یی شدم، / آیینه‌یی برای صداها / آن‌جا نگاه کن! فریاد کودکان گرسنه، / در عطر اودکلن / آری شنیدنی‌ست، ببینید: / فریاد کودکان / آن‌سو به سوک ساکت گلبرگ‌ها / وزان / خنیای نای حنجره‌ی خونی خزان...[۳۷]

در این شعر که: «آیینه‌یی برای صداها» نام دارد و گوشه‌یی از غنای موسیقایی آن نوشته شد، شاعر خود آیینه‌یی‌ست حسّاس و هوشیار و سراپا چشم و گوش بیدرای و گیرایی، مترصد جذب و بازتاباندن هر صدا و تصویری که واقعیت حاکم بر جامعه و تاریخ را روایت می‌کند.

و اما بیرون از بار عاطفی و پیام انسانی، شعر لب‌ریز تغنی و ترنم است بویژه در سطور:

و شیهه‌ی شهابی تندر...

و: آن سو به سوکِ ساکت گلبرگ‌ها / وزان

و: خنیای نایِ حنجره‌ی خونیِ خزان...

دفتر و دیوان شفیعی را از هر جا که بگشایی صدای نرم و یک‌دست سمفونی آن، تار و پود وجودت را به طرب و ترنم درمی‌آورد، و روح مجروح و دل داغ‌دیده‌ات را، آرام، آرام می‌نوازد و مرهم می‌نهد.

امروز می‌توان با جرات مدعی شد و اثبات کرد که او از بعد موسیقایی، بویژه موسیقی درونی موزونترین و متناسب‌ترین و دل‌نشین‌ترین آثار شعری روزگار ما را آفریده است.

و از این جهت کسی را با او توان همانندی و سنجش نیست. گویی این موسیقی و نغمگی با سرشت و سرنوشت او درآمیخته است که نابه‌هنگام در لحظات بی‌قراری سرایش، از نهفت جانش بر می‌جوشد و نفس در نفس و پا به پای واژه‌های رقصان فضای ساختمان شعرش را غرق نغمه و آهنگ می‌کند.

شاید از این رهگذر، آدم و عالم را از بیماری و کدورت جهل، جنگ، فقر، دروغ، دغل و نادرستی وارهاند و در زلال ساز و سرود خویش بشوید و بپالاید، و به عشق و آشتی و آزادی به پاکی و پارسایی و مردمی، به دانایی و دوستی و مهربانی، به عدالت و برادری و برابری بخواند و بیاراید و بخواهد که:

بگو به باران / ببارد امشب / بشوید از رخ / غبار این کوچه باغ‌ها را / که در زلالش / سحر بجوید.

ز بی‌کران‌ها / حضور ما را.

به جست‌وجوی کرانه‌هایی / که راه برگشت از آن ندانیم / من و تو بیدار و / محوِ دیدار / سبک‌تر از ماهتاب و / از خواب / روانه در شطّ نور و نر ما / ترانه‌یی بر لبان بادیم / به تن همه شرم و شوخ ماندن / به‌جان جویان، روانِ پویان بامدادیم.

ندانیم از دور و و دور دستان / نسیم لرزان بال مرغی‌ست.

و یا پیام از ستاره‌یی دور / که می‌کشاند / بدان دیاران / تمام بود و نبود ما را / درین خموشی و پرده‌پوشی / به گوش آفاق می‌رساند، / طنین شوق و سرود ما را.

چه شعرهایی / که واژه‌های برهنه امشب / نوشته بر خاک و خار و خارا؛ / چه زاد راهی به از رهایی / شبی چنان سرخوش و گوارا! / درین شب پای‌مانده در قیر / ستاره سنگین و پا به زنجیر / کرانه لرزان در ابر خونین / تو دانی آری، / تو دانی آری، / دلم از این تنگنا گرفته / بگو به باران / ببارد امشب / بشوید از رخ / غبار این کوچه باغ‌ها را / که در زلالش / سحر بجوید / ز بی‌کران‌ها / حضور ما را.[38]

■

منابع

۱- خانلری، پرویز، **وزن شعر فارسی**، انتشارات توس، ۱۳۶۷، ص ۲۵.

۲- شفیعی کدکنی، محمدرضا، **هزاره‌ی دوم آهوی کوهی**، سخن، ۱۳۶۷، ص ۲۱۰.

۳- توسی، نصیرالدین، **معیارالاشعار**، تصحیح دکتر جلیل تجلیل، جامی، ۱۳۶۹، ص ۲۲.

۴- پورنامداریان، تقی، **سفر در مه**، زمستان ۱۳۷۴، ص ۳۶۵.

۵- پورنامداریان، همان، ص ۳۶۶.

۶- شفیعی، **موسیقی در شعر**، انتشارات آگاه، ۱۳۵۸، ص ۳۹.

۷- شفیعی، همان ۴۱.

۸- شفیعی، همان ۸.

۹- آشوری، داریوش، **شعر و اندیشه**، ویرایش دوم، نشر مرکز، ۱۳۷۷، ص ۳۷ و ص ۳۹.

۱۰- نیما یوشیج، علی اسفندیاری، **برگزیده‌ی اشعار**، کتاب‌های جیبی، ۱۳۴۲، ص ۱۳۰.

۱۱- شفیعی، **هزاره‌ی دوم**، ص ۴۶۶.

۱۲- خانلری، پیشین، ص ۱۲۹. ۱۳- خانلری، همان، ص ۱۳۰. ۱۴- خانلری، همان، ص ۱۳۰.

۱۵- شفیعی، **آیینه‌یی برای صداها**، سخن، ۱۳۷۶، ص ۲۵۰.

۱۶- رودکی، **آثار منظوم**، با ترجمه‌ی روسی، تحت نظر ی. براگینسکی، انتشارات دانش مسکو، ۱۹۶۴.

۱۷- فردوسی، ابوالقاسم، **شاهنامه**، جلد سوم، ص ۶۲، کتاب‌های جیبی، جنگ رستم و اشک‌بوس.

۱۸- خانلری، پیشین، ص ۱۳۰.

۱۹- خانلری، همان، ص ۱۳۱.

۲۰- حافظ، شمس‌الدین محمد، **دیوان**، چاپ محمد قزوینی و قاسم غنی، زوار.

۲۱- خانلری، پیشین، ص ۱۳۰.

۲۲- شاملو، احمد، **از زخم قلب... گزینه‌ی شعرها و خوانش**، ع. پاشایی، نشر چشمه، ۱۳۷۵، ص ۱۸۴.

۲۳- شاملو، همان، ص ۱۵۵.

۲۴- شفیعی، **هزاره‌ی دوم**، ص ۲۴. ۲۵- شفیعی، همان، ص ۵۴.

۲۶- شفیعی، همان، ص ۲۶. ۲۷- شفیعی، همان، ص ۲۷. ۲۸- شفیعی، همان، ص ۱۱۵.

۲۹- شفیعی، همان، ص ۳۹.

۳۰- شفیعی، همان، ص ۲۱.

۳۱- شفیعی، همان، ص ۳۳۳.

۳۲- شفیعی، **هزاره‌ی دوم آهوی کوهی**، ص ۲۹۴.

۳۳- شفیعی، همان، ص ۳۵۸.

۳۴- شفیعی، همان، ص ۳۱.

۳۵- خانلری، همان، ص ۱۳۰.

۳۶- علی‌اکبر دهخدا، **لغت‌نامه**، ج ۶، ص ۷۸، پیرامون زندگی و افکار و عقاید فضل‌الله حروفی.

۳۷- شفیعی، **آیینه یی برای صداها**، ص ۴۶۵.

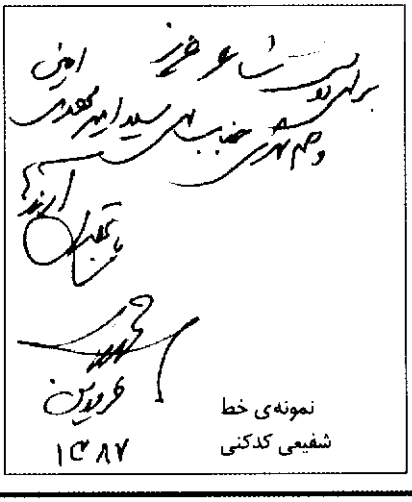
۳۸- شفیعی، همان، ص ۳۲۳.

هفتاد سالگی شفیعی کدکنی

سیّد امیرمهدی امین - کارشناس ارشد حقوق خصوصی

استاد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی امسال به هفتاد سالگی رسید. مبارک باد. چند نکته در حق او بر قلم می‌آید:

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (م.سرشک) به سال ۱۳۱۸ در کدکن نیشابور از پدری روحانی متولد شد. پس از طی مدارج عالی در حوزه‌ی علمی و ادبی خراسان، در مشهد به دانشکده‌ی ادبیات رفت. سپس در ۱۳۴۴ برای گذراندن دوره‌ی دکتری به تهران آمد و به محض گذراندن پایان‌نامه‌ی دکتری در ۱۳۴۸، از سوی دانشگاه تهران به عضویت علمی دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران دعوت شد. شفیعی کدکنی، افزون بر کارهای پژوهشی و تصحیح انتقادی متون کلاسیک و جامعیت در ادبیات عربی و فارسی، از چهره‌های مطرح شعر معاصر است و شعرهایش اوضاع جامعه‌ی ایران را در قبل و بعد از انقلاب ۱۳۵۷، منعکس می‌کند.



نمونه‌ی خط شفیعی کدکنی

نمونه‌ی از شعر او: «خطی ز دل‌تنگی»ست که چنین آغاز می‌شود: خطی، این لحظه ز دل‌تنگی / بر این دیوار / یادگاری بنویس و به ره شکوه مپوی / از دو رنگی که ز یارانت دیدی، عیّار / گر تو خاموش بمانی / چه کسی خواهد بود که گواهی بدهد...